

Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation

Marie-Andrée Brault

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041444ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041444ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brault, M.-A. (2000). Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation. *L'Annuaire théâtral*, (28), 151-162.
<https://doi.org/10.7202/041444ar>

Marie-Andrée Brault

Collège de Rosemont

Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation¹

Le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM) commence ses activités en 1975, sur l'initiative de Robert Gravel, Pol Pelletier et Jean-Pierre Ronfard, désireux de pratiquer un théâtre explorant les frontières du genre théâtral, et même les transgressant. Proche de l'avant-garde américaine par bien des aspects de sa pratique, il est au cœur de moments marquants du théâtre québécois, notamment, l'aventure de la Ligue nationale d'improvisation ; la fondation d'Espace Libre, lieu important de création et de diffusion à Montréal ; et les débuts du théâtre féministe. C'est d'ailleurs autour de la question féministe que s'opère en 1979 une scission qui mènera à la naissance du Théâtre Expérimental des Femmes (TEF) et du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE). Cette dernière compagnie, comme son nom l'indique, continue le travail amorcé par le groupe initial. Le NTE, pas plus que le TEM, n'a jamais écrit de véritable manifeste, mais son nom en tient presque lieu. Affirmer que l'on sera « nouveau » et « expérimental », c'est opter pour une voie esthétique bien précise et s'engager à l'emprunter à chacune des créations.

1. Cet article est une version remaniée d'une communication, portant le même titre, prononcée au congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, à l'Université de Montréal, en mai 2000.

Pourtant, rien de plus difficile à cerner que l'expérimental. Les expressions « théâtre expérimental », « théâtre laboratoire », « théâtre de recherche » et « théâtre d'avant-garde » sont bien souvent utilisées comme de simples synonymes, et le flou les entourant n'en est que plus persistant. André Veinstein, dans *Le théâtre expérimental*, de même que Patrice Pavis et Michel Corvin, dans leurs dictionnaires, sont parmi les rares auteurs qui ont risqué une définition du théâtre expérimental. « [É]tude, recherche, épreuve désintéressée, à l'occasion fragmentaire, selon un programme défini et une certaine durée : tels sont les caractères principaux du théâtre expérimental », écrit Veinstein (1968 : 8). Si cette définition reste peu éclairante, Veinstein insiste du moins sur le fait que l'expérimental se situe non pas « à la pointe de la production artistique » comme (le veut) l'avant-garde, mais bien « en marge de cette production » (p. 8). Dans la première édition de son dictionnaire, Pavis considère que le théâtre expérimental « se consacre à la recherche de formes d'expressions nouvelles, à un travail sur l'acteur, à une mise en question de toutes les composantes de l'acte théâtral » (1980 : 413). Cependant, il brouille légèrement les cartes en glissant que tout théâtre doit comporter sa part d'expérimentation, et il refuse en quelque sorte sa spécificité au théâtre proprement expérimental. Corvin offre sans doute la définition la plus restrictive de l'expérimentation théâtrale, puisqu'il affirme que « son seul principe positif essentiel est l'exigence d'innovation systématique par subversion de tous les codes » (1991 : 316). Il souligne, comme Veinstein et Pavis, que le théâtre expérimental doit faire abstraction de tout souci de rentabilité.

Tous ces éléments de définition viennent charger davantage le nom déjà programmatique de la compagnie, et le mandat de recherche et d'expérimentation qu'elle s'est imposé ne va pas sans influencer l'accueil des œuvres présentées en salle. L'étude de la réception critique de deux des pièces du NTE, *Treize tableaux* – une création collective de 1979 – et *La femme d'intérieur* – une pièce de Robert Claing montée en 1988 –, révèle qu'en quelques années seulement les attentes d'une partie de la critique semblent s'être modifiées, la surprise devant la nouveauté se muant bientôt en exigence de nouveauté.

Qu'il soit constitué de simples spectateurs ou de critiques professionnels, le public a toujours, pour reprendre les termes désormais consacrés de Jauss, un horizon d'attente. L'esprit auquel s'impose l'œuvre nouvelle n'est jamais vierge. Le lecteur, lorsqu'il lit, et le spectateur, lorsqu'il assiste

à une représentation, appréciant et jugent l'œuvre qui leur est offerte avec : « [...] l'expérience préalable [qu'ils ont] du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1978 : 59). Jauss met la question de la nouveauté au cœur de ses travaux. L'œuvre nouvelle qui déçoit l'attente du public en la déjouant serait esthétiquement supérieure à l'œuvre qui conforte ce public dans ses positions. L'œuvre « autre » contribuerait à l'évolution de l'art en l'amenant dans des directions jusqu'alors inconnues ou ignorées. Cette qualité esthétique est certes discutable, et Jauss en est venu lui-même à nuancer ses propositions. Mais il serait hâtif de reprocher au théoricien de rejeter le passé dans une course incessante à la nouveauté. Sa pensée s'inscrit dans la modernité qui a « [...] une visée d'auto-dépassement qu'on a confondu avec un désir d'aller toujours de l'avant, alors qu'il s'agit d'un dépassement vers un au-delà d'elle-même [...] » (Nouss, 1995 : 48). L'œuvre dérangement par sa différence est du coup esthétiquement valorisée non au regard d'une idée de progrès qui l'opposerait à des modèles périmés, mais plutôt parce qu'elle s'éloignerait de l'œuvre de divertissement, conçue selon des modèles consacrés pour répondre aux goûts du moment. Dans cette perspective, les théories de l'École de Constance² s'avèrent un outil intéressant pour l'étude de l'œuvre du NTE car ce dernier, se voulant en marge de la pratique institutionnelle et du « commerce » théâtral, recherche l'écart esthétique. Selon les théories de Jauss développées dans *Pour une esthétique de la réception*, l'horizon d'attente du public devrait être déçu par les pièces du NTE, et cette déception pourrait conduire à un rejet ou, au contraire, à un heureux étonnement et à une modification éventuelle de l'horizon d'attente.

On l'a vu, la préoccupation centrale de la pratique de la troupe, c'est-à-dire la volonté de scruter les limites du théâtre, est d'abord de l'ordre du générique. Deux des éléments constitutifs de l'horizon d'attente tel que décrit par Jauss peuvent dès lors être particulièrement touchés au moment de la représentation : les attentes liées au genre et le rapport aux œuvres antérieures. Ces deux éléments ressortent d'ailleurs avec force des critiques des deux pièces retenues.

2. Les théories de la réception issues des travaux de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser à la fin des années 1960 à l'Université de Constance sont habituellement désignées sous ce nom.

Treize tableaux

Treize tableaux se prête très bien à l'étude du choc naissant de la rencontre de l'œuvre expérimentale et de l'horizon d'attente. Pièce inspirée de l'*Orestie* d'Eschyle et s'articulant sur les grandes scènes de celle-ci, *Treize tableaux* se voulait une réflexion sur l'art pictural et, plus précisément, sur la couleur. Même si Ronfard juge qu'il s'agit d'un des spectacles les plus expérimentaux et les plus réussis du NTE, *Treize tableaux* a été largement boudé par le public. Ronfard explique en partie cet échec – commercial et non pas artistique, il va sans dire – par un certain manque d'organisation, notamment dans la publicité. Certains aspects abordés par les critiques laissent pourtant transparaître d'autres causes, comme la complexité et l'esthétique particulière de la pièce. Fait révélateur du faible succès du spectacle : seulement deux articles ont été publiés sur *Treize tableaux*. Dans les deux cas, il y a effectivement eu écart esthétique entre l'œuvre et l'horizon d'attente, écart qui s'est soldé par un rejet de la pièce chez Jacques Larue-Langlois du *Devoir* et par une acceptation enthousiaste de la différence chez Paul Lefebvre des *Cahiers de théâtre Jeu*.

L'article de Lefebvre regorge d'adjectifs flatteurs (« admirable », « fascinant », « remarquable »). Le critique met l'accent sur les emprunts faits à la littérature, à l'histoire, à la peinture et à la musique, emprunts déconstruits, amalgamés de façon inattendue et parfois irrévérencieuse. Toutes ces références culturelles trafiquées et rendues sous un jour nouveau se heurtent à l'horizon d'attente du critique qui les connaît. L'œuvre nouvelle, dans son rapport aux œuvres anciennes et dans la distance qu'elle entretient avec elles, trace une voie différente, ce dont Lefebvre se réjouit : « S'ils n'étaient pas ici les premiers à se livrer à un tel pillage, il s'agissait cependant, je crois, de la première véritable conquête [...] » (1980 : 108) ; « S'il est facile de parodier la tragédie grecque, c'est tout autre chose de l'inscrire dans un nouveau champ de signification sans l'aplatir » (p. 110) ; « [...] *Treize tableaux* [...] s'inscrivait avec vigueur dans cette ligne de pensée qui cherche à ouvrir les systèmes et modifier notre appréhension de la culture et du réel » (p. 111).

Larue-Langlois ne semble pas, pour sa part, avoir apprécié cet aspect novateur de *Treize tableaux*. Dans un article intitulé « Comme bambins en garderie » (1979 : 19), il reproche aux créateurs de présenter une pièce trop hermétique, dont les visées esthétiques ne réussissent qu'à rompre la communication avec le public. Il pointe du doigt le schéma non narratif

qui contribuerait à donner à l'ensemble un fini décousu. Quant aux multiples appels intertextuels auxquels Lefebvre fait référence et qui font la richesse de la pièce selon lui, ils sont complètement passés sous silence par Larue-Langlois. Même l'*Orestie*, fil conducteur et source de la pièce, est totalement ignorée. Larue-Langlois n'a-t-il pas su *décoder* les allusions, emprunts et calques de *Treize tableaux*? Ou n'a-t-il pas voulu retenir comme signifiants et importants ces éléments intertextuels pervertis? Ce qui transparaît de sa critique est avant tout le malaise qui peut surgir de la rencontre avec le différent, le méconnaissable, avec ce qui bouscule les habitudes de lecture du spectacle.

Le paysage théâtral dans lequel s'est inscrite la pièce du NTE au moment de sa création a également largement déterminé l'horizon d'attente des critiques. En pleine effervescence à ce moment, ayant vu les troupes se multiplier à un rythme difficilement imaginable aujourd'hui, le théâtre québécois de la fin des années 1970 est essentiellement un théâtre identitaire. Axé sur la prise de parole sociale et politique, il se veut le lieu de toutes les dénonciations et revendications. La défense du prolétariat, le féminisme et le nationalisme trouvent leur place sur scène, élus par des compagnies qui interrogent la société et font de l'affirmation de l'identité québécoise l'une des constantes de leur pratique. Le spectacle du NTE rompt de façon non équivoque avec ce type de théâtre. Sorte de transposition de l'art pictural à la scène, il se veut une entreprise avant tout esthétique, voire esthétisante. Il s'agit d'un travail sur l'art, d'une plongée dans l'art, qui évacue les questions sociales et politiques omniprésentes dans la pratique contemporaine³.

Lefebvre, appartenant en 1979 à la toute nouvelle génération de critiques (il a alors 23 ans), se montre sensible à cette approche du théâtre et à l'univers ouvert sur l'imaginaire qu'il propose. L'aspect novateur de la pièce du NTE sur lequel insiste Lefebvre laisse poindre la quête d'un théâtre québécois où l'engagement n'est plus social et politique, mais artistique et esthétique. Larue-Langlois appartient à la génération précédente, celle qui

3. D'autres groupes, rares et marginaux toutefois, ont tenté des expériences de ce type. À la même époque, on peut voir les travaux de l'Eskabel et le théâtre d'environnement de Maurice Demers, qui dépasse largement, dans sa recherche formelle, le théâtre engagé pratiqué par la plupart des compagnies. Il faut également mentionner les pièces de Claude Gauvreau, véritables curiosités dans le paysage théâtral québécois des années 1940 et 1950, qui ne sortiront de l'ombre que des années plus tard.

a vu naître dans l'enthousiasme le théâtre identitaire des années 1970 et qui a contribué, par l'intérêt qu'elle lui a porté, à lui donner une place de choix dans le champ de l'activité théâtrale. Le rejet de *Treize tableaux* par Larue-Langlois peut paraître largement motivé par le refus d'un théâtre ne reconduisant pas la norme alors en vigueur du théâtre engagé. Sans basculer vers l'analyse de l'homme ou de ses goûts personnels, il faut dire que l'engagement constituait une valeur de première importance pour Larue-Langlois. Emprisonné lors des événements d'Octobre, auteur d'un recueil de « poèmes de prison » (1971) où les questions de lutte et de liberté rejaillissent sans cesse, Larue-Langlois était certes plus près d'un théâtre mettant à l'avant-plan les enjeux sociopolitiques du Québec contemporain que d'un théâtre voué à la recherche formelle.

Selon les hypothèses de Jauss, la nouveauté effrayerait tout particulièrement la critique. De nature conservatrice, gardienne du bon goût et de l'art, elle rejeterait les œuvres ne correspondant pas à son horizon d'attente. L'horizon d'attente de la critique serait donc moins perméable aux changements que celui du public en général, plus lent à se modifier. L'exemple des deux critiques de *Treize tableaux* semble pourtant indiquer que Jauss opère, avec ce jugement, une généralisation plus pratique que véritable. Les études concrètes de Joseph Jurt (1980, 1983) sur la réception critique des œuvres de Georges Bernanos montrent d'ailleurs qu'une partie de la critique encourage la nouveauté et accorde une valeur esthétique et artistique à l'œuvre différente, qui ose s'éloigner de la tradition, des modes ou des codes en vigueur.

L'examen des articles portant sur les spectacles du Nouveau Théâtre Expérimental confirme cette division de la critique et, dans une certaine mesure, il en montre le point extrême. L'horizon d'attente perméable au changement, dont fournit une illustration le texte de Lefebvre, se transforme progressivement chez certains critiques en un horizon d'attente *de* changement. La question de la nouveauté et de la différence devient alors un des éléments centraux jugés par la critique, qui exige du Nouveau Théâtre Expérimental qu'il surprenne.

La femme d'intérieur

Le cas le plus marquant de ce qu'on pourrait nommer une perversion de cet horizon d'attente de la critique devant un spectacle du Nouveau Théâ-

tre Expérimental est la pièce *La femme d'intérieur* de Robert Claing, créée en 1988 et publiée en 1989. Cette pièce met en scène Lucie, une épouse modèle de banlieue, qui essaie d'apprivoiser la solitude et qui cherche un sens à son existence après le départ de son mari. Contrairement à ce qui s'était produit pour *Treize tableaux*, *La femme d'intérieur* a suscité plusieurs articles, tant dans les revues spécialisées que dans les grands quotidiens et les hebdomadaires. Ces articles sont, dans l'ensemble, assez positifs, et insistent sur la qualité du texte et du jeu des comédiennes. Jean Beaunoyer, critique à *La Presse*, applaudit le souci de réalisme de l'auteur et l'attention accordée à la psychologie de son personnage principal : « [...] Robert Claing [...] a sûrement été à l'écoute d'une ou de plusieurs femmes pour rendre avec autant de justesse l'univers intérieur d'une femme après une séparation » (1988 : E-6). Beaunoyer souligne également l'authenticité émanant du jeu de Marie Laberge, qui réussit à transmettre les sentiments que camoufle le personnage, à dévoiler ses blessures intérieures. Stéphane Lépine, quant à lui, dans son article paru dans *Lettres québécoises*, écrit : « [...] la pièce se déroule comme une agonie ordinaire et bouleversante où, à travers le destin d'une femme, le spectateur entend la musique secrète de trop de femmes » (1988 : 54). Il insiste ensuite sur la vérité qui ressort de l'interprétation de Laberge. La pièce semble en fait correspondre aux attentes liées au genre théâtral dans son acception la plus large et la plus répandue, les commentaires élogieux concernant essentiellement le réalisme de la pièce et la réussite de l'analyse psychologique des personnages.

Dans une autre critique très positive, Michel Vaïs des *Cahiers de théâtre Jeu* fait cependant quelques remarques qui témoignent d'un certain malaise devant cette production :

Malgré son déséquilibre structurel [...], cette pièce a peu à voir avec les spectacles joyeusement iconoclastes du Nouveau Théâtre Expérimental, avec leur insolence brouillonne, ni avec, sur le plan formel, toute la quincaillerie de récupération dont Ronfard, Gravel et les leurs aiment s'entourer à Espace Libre. Non. Cette œuvre presque trop discrète gagnerait à être reprise dans une salle moins habituée aux coups d'éclat, où elle trouverait un public plus attentif. Au Café de la Place ? (1988 : 188).

Ce que met en relief ce commentaire de Vaïs est l'influence des productions antérieures de la compagnie sur l'horizon d'attente du critique. Le NTE existe alors depuis plusieurs années et, au fil des spectacles, il a su

créer un style auquel ne correspond pas *La femme d'intérieur*. La critique a sans doute encore en mémoire le cycle du *Roi boiteux*, qu'elle a célébré quelques années plus tôt, et peut-être surtout des pièces de la saison précédente, *La tour* ou *Les objets parlent* parmi d'autres, marquées par une exploration poussée des limites du théâtre (une pièce à un seul spectateur dans le premier cas, et une pièce sans acteur dans le deuxième). Cet arrière-plan n'entrait pas en jeu au moment de la création de *Treize tableaux* puisqu'il s'agissait de la première production du NTE, issu du défunt TEM. Mais en 1988, une partie de la critique n'est plus étonnée par l'innovation au NTE ; elle se surprend plutôt de l'absence d'innovation. En suggérant de reprendre la pièce au Café de la Place, Vaïs remet en cause non pas la valeur même de la pièce, mais sa valeur expérimentale. Pat Donnelly, du journal *The Gazette*, va dans le même sens que Vaïs, mais encore plus directement : « Le Nouveau Théâtre Expérimental est devenu étrangement conventionnel avec *La Femme d'intérieur* qui est jouée actuellement à Espace Libre. [...] Dans un théâtre marginal, reconnu pour ses productions audacieuses, *La Femme* apparaît comme une contradiction stupéfiante⁴ » (1988 : C-2).

Quant à la critique de Robert Lévesque du *Devoir*, elle est véritablement dévastatrice, mais on ne peut plus claire :

Ceux qui iront à Espace Libre, ces jours-ci, voir ce spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, ne devront pas s'attendre à y voir du « nouveau » ni de l'« expérimental », mais tout au plus du « théâtre », et du plutôt moche. Après avoir vu *Marilyn*, le précédent spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, on se dit qu'il y a des troupes qui devraient changer de nom, parfois... (1988 : 11).

Selon Lévesque, le sujet, le texte, le ton, le jeu de la comédienne, enfin, tout dans cette pièce laisse transparaître « une approche étonnamment [...] petite-bourgeoise » (p. 11). En fait, il reproche essentiellement aux gens du NTE d'offrir une pièce réaliste misant sur la psychologie des personnages,

4. « Le Nouveau Théâtre Expérimental has gone strangely conventional with *La Femme d'intérieur*, currently playing at Espace Libre. [...] At an alternative theatre, known for bold staging of innovative work, *La Femme* has a kind of reverse shock value. » Je traduis.

c'est-à-dire une pièce dont les choix esthétiques vont à l'encontre du terme « expérimental » qu'utilise pourtant le NTE.



Il semble donc qu'il puisse exister plusieurs horizons d'attente simultanément au sein du groupe à première vue assez homogène que constitue la critique québécoise. Cette coexistence peut en partie s'expliquer par la grande diversification de la production théâtrale qui s'est produite au Québec dans les années 1980. Le théâtre engagé des années 1970 s'est largement tu, et plusieurs autres avenues se sont dessinées. Des textes très « écrits » de Normand Chaurette et René-Daniel Dubois aux spectacles physiques ou imagés de Carbone 14 ou du Théâtre Repère, en passant par le réalisme psychologique des œuvres de Marie Laberge, le théâtre québécois ne peut plus être cerné ou défini aussi facilement qu'auparavant. Cet essaimage a mené à une redéfinition des frontières au sein même du théâtre.

Dans un article intitulé « L'expérimental au théâtre : mutations d'une métaphore » (1989), Dennis O'Sullivan avance que le théâtre expérimental s'est institué en genre, un genre accepté et reconnu, évoluant parallèlement au théâtre institutionnel. Je dirais pour ma part qu'il constitue plus précisément un sous-genre, ou une « classe de textes » pour reprendre les termes de Jacques Dubois, cohabitant avec d'autres classes de textes à l'intérieur du grand genre théâtral, aujourd'hui fortement structuré. L'expérimental, bien que regroupant des pratiques diverses, est en fait assez circonscrit, organisé, avec ses limites et ses caractéristiques propres. Suivant cette idée, ce que reprocheraient en fait Vaïs, Donnelly et Lévesque au NTE est de s'être trompé de classe de textes. Leur horizon d'attente a été déçu parce que la pièce ne répondait pas aux caractéristiques par lesquelles s'est défini le NTE, mais aussi plus largement tout le sous-genre « théâtre expérimental ». Il n'est pas inutile de rappeler les propos de Dubois sur le genre, qui sont aussi vrais pour les classes de textes : « [...] le genre détient un pouvoir de marque qui induit la lecture après avoir induit l'écriture. Il fonctionne, en effet, comme puissant horizon d'attente » (1992 : 134). Quant à l'horizon d'attente des autres critiques, ceux de *La Presse*, du *Journal de Montréal*, du *Mirror* et de *Lettres québécoises*, il est confirmé parce qu'essentiellement fondé sur des caractéristiques de pièces à grande diffusion. Le fait que Marie Laberge, qui remportait alors comme

dramaturge un succès considérable auprès d'un large public, incarne le rôle principal pourrait avoir joué pour beaucoup dans cette réception.

La perception du travail du Nouveau Théâtre Expérimental par la critique s'est modifiée au fil du temps et des productions. Il y a en effet une différence de taille entre la réaction de Lefebvre devant *Treize tableaux*, qui montre une ouverture à la nouveauté, et celle de Lévesque qui, huit ans plus tard, exige la nouveauté. Ainsi, par les œuvres qu'il a produites antérieurement, par son nom même et, plus largement, par l'essor qu'a connu le théâtre expérimental, essor ayant en quelque sorte balisé la pratique, le Nouveau Théâtre Expérimental s'est vu condamné à innover par une partie de la critique.

Marie-Andrée Brault est membre de la rédaction des Cahiers de théâtre Jeu et enseigne la littérature au Collège de Rosemont. Elle a consacré son mémoire de maîtrise à l'histoire du NTE et à son approche de l'expérimentation (« Théâtre Expérimental de Montréal et Nouveau Théâtre Expérimental : vingt ans de recherche théâtrale », 1999).

Bibliographie

- BEAUNOYER, Jean (1988), « *La femme d'intérieur*, tout l'univers d'une femme après une séparation », *La Presse*, 30 janvier, p. E-6.
- CLAING, Robert (1989), *La femme d'intérieur*, Montréal, VLB éditeur.
- CORVIN, Michel (dir.) (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DONNELLY, Pat (1988), « Vacuous characters turn drama into bore », *The Gazette*, 22 janvier, p. C-2.
- DUBOIS, Jacques (1992), « L'institution du texte », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPAS (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 125-144.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JURT, Joseph (1980), *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos (1926-1936)*, Paris, Jean-Michel Place.
- JURT, Joseph (1983), « "L'esthétique de la réception". Une nouvelle approche de la littérature ? », *Lettres Romanes*, vol. XXXVII, n° 3, p. 199-220.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1971), *Plein cap sur la liberté. Poèmes de prison*, Montréal, Éditions K.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques (1979), « Comme bambins en garderie », *Le Devoir*, 6 décembre, p. 19.
- LEFEBVRE, Paul (1980), « Treize tableaux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 17, p. 108-111.
- LÉPINE, Stéphane (1988), « Le théâtre qu'on joue. *La femme d'intérieur* », *Lettres québécoises*, n° 50, p. 52-54.
- LÉVESQUE, Robert (1988), « *La femme d'intérieur*. Comment se faire une Yvette », *Le Devoir*, 21 janvier, p. 11.
- MONTESSUIT, Carmen (1988), « Marie Laberge : trop forte pour une femme d'intérieur », *Le Journal de Montréal*, 4 février, p. 62.
- NOUSS, Alexis (1995), *La modernité*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- O'SULLIVAN, Dennis (1989), « L'expérimental au théâtre : mutations d'une métaphore », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, p. 73-80.
- PARISIEN, Aurèle (1988), « *La femme d'intérieur* », *Mirror*, 22 janvier, p. 16.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.

Vais, Michel (1988), « *La femme d'intérieur* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, p. 187-188.

VEINSTEIN, André (1968), *Le théâtre expérimental*, Paris, La Renaissance du livre.